

# kasni crnjanski

## od modernizma do postmodernizma

### zvonko kovač

1. Mjesto UVODA: SLUTNJA POSTMODERNIZMA

Oslobodimo li se do kraja nepotrebne i pretjerane razlikovnosti poetičkih koncepata u znaku *modernizma*, označavajući avangardom zapravo sve što je modernističko, oslobađajući termine ideološke prenapregnute (impresionizam je u umjetničkom pogledu bio jednako revolucionaran kao i nadrealizam premda se u etičko-socijalnom usmjerenju dakako razlikuju), naglašeno individualiziran poetički koncept Miloša Crnjanskoga, najčešće tumačen u obzoru sumatraizma, mogao se promatrati iz perspektive poststrukturalističke afirmacije personalnosti znanstvenoga subjekta sve više svjesna konvencija teorijske, »objektivne«<sup>1</sup> poetike, a u horizontu postmodernističkoga senzibiliteta, što je u Crnjanskoga bio slutnja i djelomična realizacija, a za nas je naša svakodnevnica, stvaran usud. »Postmoderni senzibilitet našeg vremena razlikuje se i od modernizma i od avangardizma upravo po tome što pokreće pitanje kulturne tradicije i konzervacije na najfundamentalniji način kao estetički i politički problem.«<sup>2</sup> Od antinomije i ambivalentne strukture kao da se i u Crnjanskoga slutio, a onda i dogodio, rasplet s potpunim prevladavanjem, pa i poništenjem, dihotomija što se mogu obuhvatiti postmodernističkim prostorom napetosti između tradicije i inovacije, konzervacije i obnove, visoke umjetnosti i masovne kulture, progresa nasuprot reakciji, lijevice nasuprot desnice, sadašnjosti nasuprot prošlosti, modernizma nasuprot realizmu, apstrakcije nasuprot reprezentaciji, avangarde nasuprot kiču.<sup>3</sup> Sumatraistički relativizam na ideološkom planu, relativiziranje dogmatičkih projekcija onodobnih poetika do odustajanja od nadrealizma i socijalne književnosti, sintetizirajuća poetička praksa, omogućili su Crnjanskome sklapanje opusa u postmodernističkom duhu, ignoriranjem poetika i politika inzistiranjem na vlastitom poetičko-filozofskom znaku, ostvarujući se doduše ne više kao djelatan povijesni subjekt ograničen i zadat vremenom, nego kao individualitet koji, da bi sačuvali osobnost, kao jedinu izvjesnost svijeta, »radi«<sup>4</sup> ispod, paralelno, pa i usuprot tehnokratskim zahtjevima »povijesiti«. Paradoksalno, ali istinito, upravo na tom stupnju suvremeni pojedinac kao da postaje samo nijemim, bezličnim svjedokom jedne civilizacije na izmaku. Poststrukturalizam neosloboden znanstvenjačke opsesije i postmodernizam s estetičkim iluzijama modernizma poklopili su se u magnetizmu iste svrhe: u odustajanju od demiurške misije umjetnika i znanstvenika, što znači i odustajanje od odgovornosti, jednom zauvijek odgođene revolucije.

Nije stoga čudno što su kritičari i istraživači završne faze Crnjanskijeva stvaralaštva u semantemima razlike dva dijela opusa, od kojih se prvi do tridesetih godina formirao u preklapanju simbolističko-modernističke ekspresionističko-avangardne estetike razdoblja, a drugi do pedesetih do osamdesetih godina, koji je nastao u »doba stvaralačke obnove, svodenja iskustva i sećanja«<sup>5</sup> uklopivši se u postmodernističku egzistenciju različitih poetika, vidjeli i znakove smjene književnih epoha, čemu je Crnjanski u kontekstu srpske književnosti dao dvostruki doprinos: anticipirajući karakterom svoga ranoga i zreloga djela, te alternativnim konceptom poznoga perioda. Kao što »srpski postmodernizam neposredno proizlazi iz epohe modernizma«<sup>6</sup> tako se i Crnjanskijeva postmodernistička poetička alternativa mora promatrati na pozadini autorove modernističke aktivnosti, što on uostalom nije ni skrivao nego upravo naglašavao. Mnoštvenosti stilskih, idejnih i stvaralačkih opredjeljenja postmodernizma, koji svoju regulativnost zasniva »na principu alternativnosti, na, bogatstvu i ravnopravnosti stvaralačkih metoda, književnih pravaca i stilskih opredjeljenja, na pluralizmu i jedinstvu suprotnosti.«<sup>7</sup> Crnjanski je pridonio svojim kasnim djelom, redemarkacijom graničnih znakova poetike svoga opusa, osobitim prilogom. Rekreirajući do citata dijelove svoga modernističkoga opusa, od obnove *Lirike Itake*, s komentarima, 1959, *Druge knjige Seoba*, objavljene 1962, zajedno sa *Seobama*, pak često i tumačene kao jedinstven roman, obnove poeme *Lamentom nad Beogradom*, 1962, do sinteze memoarske i romaneskne proze *Kod Hyperborejaca*, karakteristično kompletno objavljene u sklopu *Sabranih dela I—X, 1966, te Romana o Londonu*, 1971, svojevrane postmodernističke autobiografske proze dokumentarističkoga tipa.<sup>8</sup> Crnjanski je unutar svoga opusa razriješio pitanje vlastitoga modernističkoga nasljedstva, ali i statusa i poetičkih okolnosti književnosti novoga vremena.

»Struktura umjetničkog djela kondicionirana je, što je po sebi jasno, žanrovski, u nekim slučajevima, kao što je uvjerljivo pokazao W. Kayser, kondicionirana je i morfološki, međutim, ona je, također, kondicionirana vremenom svoga nastanka. Mogućnosti strukturiranja strukture, ili modeliranja i kodiranja djela u stanovitom književnom i društvenom vremenu su vrlo velike, ali nisu bezbrojne. Djelo koje bi bilo konstruirano na potpuno oseban način, mimo sve običaje i uzuse vremena, najvjerojatnije nikada ne bi dospjelo do čitaoca nego bi završilo u urednikovom košu ili naprosto ne bi bilo čitaocu razumljivo. Pisac vrši slobodan izbor konstruktivnih principa djela, ali je pri tome u stalnoj komunikaciji s književnim, a prema tome i sa sveukupnim društvenim kontekstom vremena. Tako se način strukturiranja može slobodno javiti u više svojih manifestacija: i kao konstruktivni princip pojedinačnog djela i kao parametar za tipologizaciju piščeva stvaralaštva i kao osnovica za povezivanje individualnog stvaralaštva po vertikali vremena i za njegovo uključivanje u poetiku razdoblja.«<sup>9</sup> Pojednostavljeno govore-

ći, pisac se našao u situaciji da, nakon neobičajene vremenske pauze od dva-tri desetljeća, stvara nova djela što neće biti u opreci ni s osobnim modernističkim iskustvom niti s aktualnim književnim i društvenim kontekstom vremena, koje se, prema svemu sudeći, vraćalo izvornom poetičkom pluralizmu, simbolističke i avangardne umjetnosti modernizma. Bilo bi zaista pogrešno, kao što je već bilo učinjeno, završno razdoblje Crnjanskijeva djela u književnopovijesnom smislu tretirati jednako kao i ranija njegova djela, premda pak za analizu poetičkih osobitosti tekstova u kontekstu postmodernizma nedostaju svi relevantni preduvjeti, potrebna povijesna distanca i kompletirana spoznaja vremena. I dok »klatno bitka«<sup>10</sup> novoga milenija ne odluči radi li se eventualno o jedinstvenom dobu, formiranom u proširenom nazivu *avangardizma*,<sup>11</sup> odnosno možemo li govoriti o modernizmu i njegovim manirističkim varijacijama u *postmodernizmu*, ostaju nam koncepcija opusa, te književno-kritička umjesto književnopovijesne arbitraže, sa svim opasnostima jednostranosti i promašaja, ipak jedinom izvjesnošću. Prema svemu, kasni Crnjanski zaslužuje posebnu književnopovijesnu studiju koja ne bi bila ograničena deficitarnom slikom poetike razdoblja i odviše bliskim književnoumjetničkim senzibilitetom pjesnika i istraživača.

## DRUGA KNJIGA SEOBA I NOVA POEMA

Za ovu priliku bit će dovoljno da spomenuta Crnjanskijeva djela iz završnog perioda iskoristimo kao podlogu da u sintetičkom zahvatu, koji će imati sve elemente književnokritičke procjene, damo konačan sud o poetici Miloša Crnjanskoga.

Podemo li od osnovne metodološke orijentacije koja je strukturo-semantičke osobitosti Crnjanskijevih tekstova, bez obzira na žanrovsku pripadnost, pokušavala zahvatiti jedinstvenom analitičkom perspektivom, uočiti ćemo kolebanja što se u analizi kasnoga Crnjanskoga mogu još i pojačati. Primjerice, jedan od ključnih operativnih termina, *korelativna sekvenca*, bila ona esejiška ili stihovna, nastala iz potrebe da se ograniči prostor analize, u ranom djelu Miloša Crnjanskoga lako je pronalazila adekvat u fragmentarnosti, u sekvencioniranom »toku«<sup>12</sup> književnoga teksta, bez kompleksa zbog ne sasvim ispunjena zahtjeva za razlikovanjem termina koji određuju ontološki status pojedinih elemenata djela od termina koji utvrđuju relacije između elemenata i sistema objašnjavanja,<sup>13</sup> dok u analizi kasnijih djela to i nije tako jednostavno. Potreban je odresitiji analitičarev zahvat, budući da tekst sve više teži kontinuiranom, a ne koncentriranom, perceptivnom utisku, pa je njegova kompozicijska okosnica sve više zavisna od autorove, a ne od recipijentove, konstruktivno-asocijativne kombinatorike.

U razgovoru upriličenom odmah po izlasku skupnoga izdanja romana *Seobe* i *Druge knjige Seoba*, potaknuta je rasprava, koja traje do danas, o jedinstvu i razlici ta dva djela, a utemeljena je na procjeni o klasičnoj formi jednog životnog i književnoga aktiviteta, bliskom senzibilitetu na kojemu su romani zasnovani, ali i na avangardnosti prvoga, za razliku od staromodnije romansijerske konvencije drugoga; isticala se izuzetna razlika, primljena u iznenadenju da je drugi roman napisan »novom kreacijom i novom rečenicom, jednom stakato oštrom, kratkom rečenicom punom podataka«, da bi se zaključilo da je *Druga knjiga Seoba* rezultat izvanrednoga spoja rekreativnoga momenta i jedne kompletne, svjesne, promišljene kreacije; od tvrdnje o estetiziranoj rekreaciji prilagodene stilu vremena, do usporedbe s obiteljskim romanom i do konstatacija da »druga knjiga pokreće ogroman materijal«, te upućuje na obilje asocijacija, ističe se misao da *Druga knjiga Seoba* ima mnogo persiflaža, »naravi i običaja jednog vremena, ima nešto i od anegdotskog obilja pikarskog romana, ima nešto i od lakog aranžiranja fabule avanturističkog romana. Međutim, čini mi se da se Crnjanskome sada češće dešava da ne uspeva više, a reč je o slučajevima kad on to želi, da povrti onu poetsku misiju koja je dominirala prvim romanom. Ta misija je ovde prilično oslabljena i samo na momente izbije.«<sup>14</sup>

Kako je kritika zarana zamijetila, poslije *Druge knjige Seoba* nameće se »poređenje i utvrđivanje odnosa«<sup>15</sup> s prvom knjigom pa i sa *Dnevnikom o Carnojčeviću*, a rezultati usporedbe su kontrastivni: u ranijim *Seobama* Crnjanski je zahvatio predmet poetski, ekspresionistički, a u *Drujoj knjizi*, prisiljen da ide redom, išao je doslovno, više realistički, kao da je težio za većom objektivizacijom i poveljskom istinom, pa su se događaji javljali i kao retrospekcija, vizije, halucinacije, sni, što je samo donekle razbijalo kronološki kompozicioni tok romana, klasičan, bez nekih novih dometa i izrazitijih remećenja. »Može se najzad, u poređenju Crnjanskijevih knjiga, postaviti zaključni odnos razlike: ako je za prvu knjigu rečeno da je čak više poema, *Druga knjiga Seoba* svakako je više roman, i to manje moderan i iznenadujući, ali neosporno velike vrijednosti, roman manje nov fakturom i frazom, jer Crnjanski nije mogao prevazići sebe (nije se niti htio nadmetati sa sobom), što nije njegova mana nego naše neopravdano očekivanje. Te osobine došle su i kao neophodan rezultat i put zahvata jednog novog vremena i daleko većeg broja likova. Otuda je nova knjiga *Seoba* sa više pojedinačnih sudbina, više imena, više pripovjedačkih scena, susreta, opisivanja, više klasično realističkog, sa više romansijerskog, roman više istorijski (jer se pisac na to neprestano opoziva — pisma, povelje, godine, odluke vlasti, i iznad toga slika doba), roman i društveni, i porodični, pripovjedački — snažno zadojen i prožet lirski, p i s a n, dok se ranije *Seobe* roman oslobođen, jer prevladava u većoj mjeri neposredno i istorijsko, gusto poetski, izliven.«<sup>16</sup>

Očigledno, koliko god je bila razumljiva nakana izdavača, pa i pojedinih kritičara, da uz novo djelo obnove recepciju kompromitiranoga pisca, koja je u to doba bila unekoliko depresirana ideološkim momentima, čini se da je znanstvena recepcija kasnije kada je išla na ujednačavanje dva djela u jedan roman, pribavljajući Crnjanskome glas književno-nacionalne monumentalnosti, grijehila više od neposredne kritičke objeacije, inzistirajući na tematskom i sižejnom kontinuitetu, premda svjesna dubokih konceptualnih razlika,<sup>17</sup> shvaćanjem da se druga knjiga *Seoba* nastavlja na prve *Seobe* i »čini sa njima celinu«, unatoč

evidentiranim razlikama.<sup>13</sup> Slično kao i s ranim djelom, kada su priredivači prvih *Sabranih dela* nastojali izbrisati znakove fragmentarnosti, predstavljajući Crnjanskijevo djelo kao »prave«, velike proze, tako je i sada Crnjanski trebao biti afirmiran kao autor velikoga romana, kao veliki prozni pisac. Promotrimo li kako je *Druga knjiga Seoba* kontekstuirana u pregledu suvremene srpske književnosti uočit ćemo slične pokušaje, s tim da se pojava *Druge knjige Seoba* pokušala prikazati na račun prvih *Seoba*, što govori o »ukusu« vremena s kraja šezdesetih godina, koji se nakon vala »stvarnosne proze« priklanjao novom tipu realističkoga pripovijedanja koje »nije narušeno nikakvom nasilnom i veštačkom poetizacijom proznog postupka.«<sup>14</sup> Najzad, priklanjajući se mišljenju da je *Druga knjiga Seoba* zapravo »sasvim drugi roman«, s drugom fabulom i likovima, drugačije strukturiran od prvoga,<sup>15</sup> valjalo bi tu razliku dokumentirati kroz autonomnu opservaciju *Druge knjige*.

Dominacija narativnih elemenata u tekstu, povratak pripovijedanju, integrativni procesi nakon iskustva dezintegracije realističke teksture od strane moderne proze, povratak kontinuiranom toku fabule, tradicionalnijem strukturiranju likova, uspostavljanju aktivnoga, djelatnoga glavnoga lika, Pavla Isakovića, uskladenost narativnoga i »vanjskoga« vremena, jasno ocrtavanje prostora priče i njen stalan progresivan tok, angažiraniji pripovjedač, sklon »objektivnom« komentaru, narativnom analitičkom postupku, personalizacija lika u određenom prostoru i vremenu, zadržavanje njegovih prepoznatljivih osobitosti, bez udvajanja i kompleksnijega psihološkoga portretiranja, s *Drugom knjigom Seoba* naznačavaju novu vrstu Crnjanskijeve proze, a treba vidjeti koliko je takva proza bila tipična za suvremenu književnost, posebno srpsku, premda je već sada jasno da je u pluralizmu postmodernističkih tendencija bila s pravom legalizirana, pa čak i precjenjivana. Za našu analizu, proizašla iz analize ranijih Crnjanskijevih tekstova, predstavlja provjeru općenitije valjanosti postupka, a ujedno omogućuje možebitnu kontrastivnu sintezu. Konačno, izdvojimo jedan segment.

»To više nisu bili ratovi za neke daleke, balkanske, zemlje, niti za polovinu Hungarije. Sad se radilo o granicama carstva, o imperatricu lično, o Beču, o Austriji, o Evropi.

Spas Austrije bio je u novoj, rosijskoj, vojsci, koju je bio stvorio Petar Veliki i ostavio u nasleđe svojoj kćeri. Savez, sa imperatricom Elisavetom, postao je bio aksiom politike u dvorskoj kancelariji Marije Terezije, u Beču.

Rosijskog ambasadora, i njegovu drskost, u Beču, trebalo je, dok god se može, trpeti.

Što se pak tiče jogunastog, šizmatičkog, serbskog, naciona, taj je bio dobrodošao, sa svojim patrijarhom, kaluderima, popovima, i svojom konjicom, dok su turski ratovi trajali. Bio je zalio, kao i narod hrvatski, krvlju svojom, sve te zemlje na jugu carstva, a rasejao svoje kosti svud, po Evropi. Još pre dvanaest godina, kad su se turski ratovi završili, austrijska vojska brojala je više od osamdeset hiljada ljudi, od kojih su, više nego polovina, bili Serbi.



šime strikoman

Ta vremena su, međutim, sad, bila prošla.

Sve te zemlje, na jugu imperije, bilo je potrebno regulirati, opustele predele naseliti, ritine isušiti, a te horde otpuštenih vojnika smiriti, u zemljodelce pretvoriti. A kad su po neki pukovi u toj armiji počeli da se bune i da traže da im se dozvoli u Rosiju odselitsja, u dvorskoj se kancelariji smatralo da im put ne treba preprečiti. Neka idu s milim bogom.<sup>16</sup>

U nekoliko poteza, evocirajući konkretno vrijeme i konkretan prostor, odnose država i naroda o kojima roman govori, informativno, objektivizirajuće i s jasnom porukom, sekvenca unatoč važnosti obzirom na dominantan značenijski status, kao da nema svojih »prirodnih« granica, pa i ne teži svom osamostaljenju, nego se »utapa« u amorfnu strukturu kompozicijskoga toka, opterećena mnoštvom asocijativnih digresija, epizoda, koje ne dopuštaju semantičku dominaciju pojedinih fragmenata, sekvenci, nego više zavese od svoje linearne korelativnosti s neposrednim deskripcijama zbivanja, likova, odnosa, kako su se oni zbiljski mogli događati. Samo povijesna distanca omogućava njihovu validnost, a time i uvjerljivost izlaganja. Slično je i s konfesionalnim kompleksom u romanu, koji »raspoređuje« svoje entitete neprikriveno, u pomirljivim oprekama, ne u antinomijskim simbolima, nego u aluziv-

nosti s empirijskom zbiljom, kao i kad je riječ o etičkim identifikacijama i prijeporima.

»Isaković onda reče Višnjevskom, snuđeno, da je Srbima, koliko je njemu poznato, obećano, svečano, da će dobiti zasebnu, serbsku, provinciju u Rosiji. To im je bilo obećano i u Austriji, pa bi im trebalo, valjda, dati, bar u bratskom carstvu.

Višnjevski je smatrao da je to pogrešno i dokazivao je Isakoviću, da bi bilo bolje da se toga mahnu. Dok se Srbi svadaju oko toga, u rosijskoj vojsci drugi položaje dobijaju. Srbi traže novu Serbiju, a eto, taj prokleti Horvat — koji se izdaje za Srbina — Šamu — a koji nije hteo, kad je prolazio kroz Tokaj, ni da mu učini vizitu, uspeo je da dobije gramatu, da može osnovati, u Rosiji, svoj novi vengerski polk. Pa je čak predložio, da se osnuje, i zasebni, moldavski, makedonski, blgarski i albanski gusarski polk. Šta sad Srbi na to kažu.

Horvat će dobiti što traži, jer zna svoju cenu, a Srbi ne znaju. Uleteli su na spisak Ševićev, kao muva na lepak, nisu uzeli rosijski potpis, ni na to, da će im se dati po jedan čin više, kad u Rosiju dodu. Kostjurin je sad ljut, kao ris, kad mu to pomenu. Njega, Višnjevskog, Srbi ne slušaju.

Isaković je sve to slušao sedeći sa Višnjevskim u bašti, a priznavao je, da mu se već i živet, zbog svega toga, dosadilo. A kamoli slušati kako njih Srbe svi varaju. Dockan je sad, međutim, da kukaju, on ide u Rosiju i ništa ne traži; Isakovići žele da, kao vojnici, poginu, i da ne moraju gledati, kako njihov nacim, prešavši iz Srbije, tone u paoriju i rije zemlju grofovsku i papežničku. Neće pod igo paorstva.

Višnjevski mu onda reče da promisli.

Najbolje bi bilo, da se ipak reši, i primi mesto u Tokaju.

Po čemu je lepše imati tu malu, zasebnu, Serviju, u Rosiji, pa čuvati tu pustinju i granicu, od Tatara i Turaka, po čemu je bolje čuvati poljsku granicu, da Ukrajinci ne beže preko nje u Poljsku, po čemu, nego utonuti u more, silno more, rosijsko i postati Rus i živeti vassel? Imperijalna kolegija, u Petersburgu, očekuje, od njih, da budu verni carstvu rosijskom, ali on, Višnjevski, mora priznati da je u to posumnjao. Narod koji žive na granici, među dva velika carstva, retko su verni ikome, a uvek gotovi na izdaju. On vidi da Isaković teško podnosi tu istinu, ali neka mu oprosti, što govori tako iskreno. To je potrebno. Nalazi među oficirima, koji polaze kroz Tokaj, i sele se u Rosiju, uvek, istu tvrdoglavost. Neposlušnost, žed za svadom i naklonost buntu. A on to mora da javlja Kostjurinu.

Eto i sam Isaković priča, kako su omrzli Austriju.

A tražili su, i našli, u njoj, s početka, utočište i utehu.<sup>17</sup>

Navedeni ulomak je dio korelativne sekvence drugoga poglavlja drugoga toma *Druge knjige Seoba*,<sup>18</sup> a odnosi se na preciziranje načina, svrhe i smisla seoba Srba u Rusiju, dakle predstavlja jednu od važnijih sekvenci djela, a karakteristična je i po prevladavajućem oblikovnom principu dijaloške forme: odustajući od dijaloga, kao upravnoga govora, što povijesnom romanu daje opet nešto od uvjerljivosti, Crnjanski nije sasvim odustao od dijaloškoga pripovijedanja, s tim da u *Seobama* dijaloge lirski sažima, dok u *Drugom knjizi Seoba* i *Romanu o Londonu* dijaloge prepričava<sup>19</sup> jedan pouzdan pripovjedač-komentator koji pozicije aktenata ne koristi da bi sukobio njihove stavove, nego da bi iz sukobljenih mišljenja »izvukao« cjelovitije poimanje predmeta. Kako prepričava razgovor Isakovića i Višnjevskoga pripovjedač se doima kao svjedok jednako zainteresovan i jednako distanciran, pa nije sasvim jasno kada se identificira a kada kritizira pojedine »istine« o položaju i usudu srpskoga naciona. Ostavljajući čitaocu tako uzak prostor identifikacije, Crnjanski se sa *Drugom knjigom Seoba* uključio u procese koji će u suvremenim prozama dati prednost kroničarskom, dokumentarističkom, žanrovski određenijem štivu, doslovnijem tekstu, zapuštajući simbolistički zavjet polisemičnosti do nerazumijevanja i fikcionaliteta do fantastike i mita, kao i modernističko-avangarde koncepcije o »totalnim« umjetnostima. Nije stoga čudo što takav povijesno-aluzivan tip proze upućuje recipijenta na razabiranje poruke, koja pak je u Crnjanskijevim kasnijim tekstovima nekako »izbalansirana«, ne više samo relativizirana u svojoj višeznačnosti, nego kritička u doslovnosti i komentaru stvarnosti i životnoga iskustva. Prema tome, ako u tekstu nailazimo na poruke koje su nedvosmislene po kvaliteti, u izvedbenom smislu, iznesene u obliku komorne dijaloške forme, neutralizirane pripovjedačevim prepričavanjem, ostvaruju iluziju neobavezujuće idejno otvorene proze. Pokušamo li jedan semantem, kao što je Rosija, odnosno asocijativni niz, kao što su Isakovićeve argumenti, pročitati u nekom prenesenom smislu, aktualizirajući njihova značenja na nekim drugim razinama romana ili u sklopu svoga »povijesnoga« iskustva, uočit ćemo da ne možemo daleko stići jer nas sve upućuje na konkretne povijesne okolnosti, bez obzira na njihovo djelomično prepoznavanje u suvremenosti (bilo je već upozoreno da *Druga knjiga Seoba* donosi nešto i od iskustva drugoga svjetskoga rata, a otvorene aluzije na poslijeratno vrijeme, s obzirom na geopolitičku situaciju nacionalne srpske situacije i socijalizam, s Rosijom do Jadrana i sa »šokačkim« Isakovićevevim snahama, uostalom deneralom Horvatom, zatim s crnogorskim kompleksom, izravno upućuju na drugu dimenziju povijesnoga romana, otiske vremena u kojemu je nastao, ali linearna, usmjerena asocijativnost kronikalnoga stila ograničava recepciju vremenom priče). Pokazuje se da moderan roman ekonomiziranom informacijom i sakrivenim smislom, govori više pa i općenitije od romana prepuna aluzivnosti, informacija i doslovnijih poruka.

*Druga knjiga Seoba*, roman-freska, u izmjenama prostora i vremena, s panoramom većega broja likova, portreta čitavih obitelji, naglašene narativno-realističke fakture, ograničene simbolističnosti, ali znatne sugestivnosti, ostat će u tradiciji srpske književnosti, navlastito romana, kao uspio, monumentaln, primjer obnove srpskoga modernoga romana, sa svim elementima sumnje u mogućnost potpune obnove njegove simbolističko-avangardne osnove. Novom suvremeniku Crnjanskoga bili su potrebni jasni odgovori na putu ostvarenja njegove progresističke vizije, od koje je Crnjanski svojedobno zapravo odustao.

*Tri mrtva pesnika*, esej Marka Ristića, objavljen u *Radu* Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, u Zagrebu, 1954, ne treba raz-

umjeti kao neko naknadno Ristićevo opanjkavanje, nego više kao javni poziv na ponovnu recepciju Crnjanskijeva ranoga djela, pa i kao kreativnu provokaciju pjesniku, da se ponovno vrati svom osnovnom pozivu. Objavljujući pojedinosti iz međuratnoga književnoga života, posebno opisujući »profil« reakcionarnog novinara i Crnjanskijev sukob s književnom ljevicom tridesetih godina, Ristić ipak precizno i s neskrivenim književnim simpatijama retušira portret Crnjanskoga, u crti lirskoga, sentimentalno-angažiranoga nonkonformizma. »I ta crta provlači se dalje, kroz *priče o Muškom*, *Dnevnik o Čarnojeviću*, *Objašnjenje Sumatre*, *Pisma iz Pariza*, da je zatim počinje nestajati kako nestaje poezije. Simultanost tog dvostrukog nestajanja, u slučaju Crnjanskog, ne znači, samo se po sebi razume, da nema poezije bez takvog nihilističkog anarho-individualizma, ali da poezije nema, da je nestaje, da ona ne može da opstane u *antipoetskoj klimi konformizma*, to jest prilagodavanja načelima, zahtevima i propisima jedne malograđanske sredine i jednog reakcionarnog (i sve reakcionarnijeg) režima, to je izvan svake sumnje. Pjesnik je taj jedino disao, jedino mogao poetski da diše u iskrenom osećanju neprilagodavanja, ili u bolnoj, skoro jecajućoj žudnji za tom čistotom, za tim morbidnim puritanstvom nihilizma, za tim čistim, gordim prokletstvom.«<sup>20</sup>

Pokazalo se uskoro da Crnjanski, ne samo da nije zaboravio pisati, nego i da nije mrtav *pjesnik*: razmišljajući o sredini, u metafori Beograda, koja je bila umislila da se zanavijske oslobodila antipoetske klime konformizma, s nostalgijom i biografsko-geografskim reminiscencijama, u jednom otovrenom dijaloškom, skoro antitetičkom odnosu, ispjevao je osobni pjesnički testament, ništa manje uvjerljiv od najboljih svojih lirika, pjesama i poema nastalih tri-četiri decenije ranije. *Lament nad Beogradom*, poema sastavljena zapravo od dvanaest kontrastivno »suprotstavljenih« pjesama, kao da je učinila evidentnom mnoge poetičke osobitosti Crnjanskijeva pjesništva. Za razliku od *Strážilova* gdje su dijaloški, fragmentarni i reduplikacijski momenti ostali više prikriveni, u *Lamentu nad Beogradom* naglašeno sekvencijom kompozicijom, točnije složenosti poeme od više samo uvjetno zavisnih stihovanih cjelina/sekvenci, zasebnih pjesama, te grafičkim isticanjem dvije vrste paralelnih struktura, vanjskim znacima dva strukturno-semantički različita izotopijska asocijativna niza, dobivena je tvorevina neobične konstrukcije koja svoj ukupni smisao postiže kroz osamostaljene, centrifugalne asocijativno-formalne tendencije. Semantičko polje *Lamenta* nastaje u preklapanju dva tipa asocijativnih signala koji gotovo zasebno obrazuju »svoja« asocijativna polja, u rekurentnim nizovima bliske strukturno-ritmičke znakovnosti. Jedan bismo asocijativni niz mogli nazvati evokativno-povijesni, a drugi rodoljubno-sentimentalni niz vizija, koje sjedinjuje jedinstven lirski subjekt, u povijesnosti i personalitetu zbivanja, biografskih okolnosti, zemljopisnih semantema.

»JAN MAJEN i moj Srem.

Paris, moji mrtvi drugovi, trešnje u Kini,  
Prividaju mi se još, dok ovde ćutim, bdim, i mrem,  
i ležim, hladan, kao na pepelu klada.  
Samo, to više nismo mi, život, a ni zvezde  
nego neka čudovišta, polipi, delfini,  
što se tumbaju preko nas i plove, i jezde,  
i urliču: 'Prah, pepeo, smrt je to.'  
A viču i rusko 'ničivo' —  
i špansko 'nada'.

Ti, međutim, rasteš, uz zornjaču jasnu,  
sa Avalom plavom, u daljini, kao breg.  
Ti treperiš, i kad ovde zvezde gasnu,  
i topiš, ko sunce, i led suza, i lanjski sneg.

U Tebi nema besmisla, ni smrti.  
Ti sjajiš kao iskopan stari mač.  
A kad mi se glas, i oči, i dah, upokoje,  
Ti ćeš me, znam, uzeti na krilo svoje.«<sup>21</sup>

Dvije uvodne korelativne sekvence, što se sa svojim zatvorenim asocijativnim prostorima<sup>22</sup> međusobno razlikuju, istodobno udvostručuju asocijativnu aktivnost čitaoca, svojim diferenciranim semantičkim polaritetnim zalihostima: konstatacijski, evokativni *asocijativni semantemi*, shvaćeni kao kontekstualni semi, klesami, iz prve »strofe«, aktualiziraju se kao »njezina« dominantna znamenja, ali i u kontekstu druge »pjesme«, na kontrastivnom planu semantema novoga tipa, koji konstituiraju *asocijativni niz*, kompleksnu izotopiju manje heterogenu od one u prvom dijelu. Naime, semantemi asocijativnoga toka iz prve sekvence, u konkretnosti, neposrednosti svoga doslovnoga smisla, disperzivnim rasporedom i svojom asocijativnosti po kontrastu, povezuju velike prostorne i vremenske razdaljine, međutim ako ih ne aktualiziramo u kontekstu Crnjanskijeva opusa i nekih diografskih okolnosti, oni ostaju fragmentarna, sužena semantičkoga dosega, do nerazumljivosti. Drugačije je s dominantnim znacima asocijativnoga niza iz drugoga tipa stihova, adekvatno i grafički drugačije markirana tokom čitave poeme: makar su stanovite kontekstualne činjenice i tu neophodne, kako se iskaz nadaje posrednim, prenesenim smislom, jer je u svojim doslovnim konotacijama općenitiji, asocijativna konstelacija motiva teži jedinstvenijem razumijevanju, harmoniziranom iskustvu. S jedne strane se život ukazuje u kaotičnosti, raspadanju i besmislu dalekih veza, a s druge strane pokazuje se smisao u trajanju, u prostornim i povijesnim povezanostima, u vječnosti jednoga grada, kao u vječnosti života. U istovremenosti neposrednoga značenja i višestruke mogućnosti posredovane nadograđnje osnovnoga smisla, Crnjanski je *Lamentom nad Beogradom* opet jednom dosegao klasičan stih srpskoga modernoga pjesništva, kao u primjeru: *Ti sjajiš kao iskopan stari mač*. Sjaj grada može se usporediti naprosto sa sjajem staroga mača, ali »iskopan stari mač« govori i svojom povijesnosti, asocijacijama na ratničku prošlost, borbu za slobodu, starinu. »*Lament nad Beogradom* je himna odolevanju velikog

grada i ona istovremeno zvuči i kao molitva tom istom gradu. Slika Beograda prerasta u simbol života i životvornosti uopšte. On se, konačno, pokazuje kao jedina nužnost u moru iznenadnih i grubih slučajnosti. Zato, iz aspekta *Lamenta* čitava prošlost izgleda kao neugodan i ružan san, kao neuspela i nepametna šala. Međutim, Crnjanski ne može da se oslobodi tog tereta. On je osuđen da se razapinje tom prošlošću; on ne može da je svlada niti ima moć da je zaboravi. Prizivanje prošlog života pokazuje da taj isti život ničim ne može da odoli ponovnom rastu i bujanju novog radanja mladosti. Dok prošlost tinja i dotrajava, dotle Beograd, snažno zacrtan u svojim konturama Avale, Kalemegdana, Save i Dunava, stoji kao tvrđava u kojoj su skrivena mnoga blaga.«<sup>23</sup>

»Ti, međutim, stojiš nad širokom rekomb,  
nad ravnicom plodnom, tvrd, uzdignut kao štit.  
Ti pevaš vedro, sa grmljavom dalekom,  
i tkaš u stoleća, sa munjama, i svoju nit.  
U Tebi nema moje ljudske tuge.  
Ti imaš streljača pogled prav i nem.  
Ti i plač pretvaraš kao dažd u šarene duge,  
a hladiš, ko dalek bor, kad te udahom.  
A kad dode čas, da mi se srce staro stiša,  
Tvoj će bagrem pasti na me kao kiša.«<sup>24</sup>

Oprobanim postupcima reduplikacija, izmjenjuju se u *Lamentu nad Beogradom* strofe gotovo iste po formi, a različite po sadržaju, te se strukturno-semantičko jedinstvo poeme očituje samo s instance cjeline: međutim, oba se asocijativna toka susreću u svrsi iste značenjske razine, u opetovano naglašenomu krajnjem rezultatu čovjekova života — ništavilu i smrti. Zapravo, u nadmetanju dva različita glasa, posebno uz viziju grada dade se naslutiti i optimistička perspektiva izražena u slici stamenitosti i indiferentnosti, povijesne i stvarne realnosti grada, a cijena koju lirski subjekt isplaćuje, za takvo povjerenje u budućnost, jasno je iskazana poentnim stihovima, stalno redupliciranim, nazire se u varijacijama predodžbi vlastita groba. Smisao pojedinačne egzistencije tako se manifestira u paradoksu, sveobuhvatne simbolike: pridonijeti obnovi života, njegovu bezobzirnu trajanju, znači pridobiti budućnost makar samo toliko da primi naše staro i umorno srce, recimo s Crnjanskim sentimentalno, da pamti naš grob, stvarno i simbolički. Otuda krajnji optimizam i neka nada, usprkos permanentnim urušavanjima i opominjućim ruševinama oko nas.

#### KOD HYPERBOREJACA, MICHELANGELO<sup>25</sup>

Opsjednutost povijesnošću, prolaznošću, asociranjem raznih krajeva i klima, vremena i tradicija, ideja i ideologija, opsjednutost mnogostrukostima svijeta, bogatstvom čovjekovih mogućnosti, ako je u mladoga Miloša Crnjanskog bila samo slutnja, poetičko-filozofijska projekcija, u poznijim godinama pjesnikova života ona se produbljuje, konkretizira, kako znanjem historije, tako i iz osobnoga životnoga iskustva, usuda sudbine. Povratnik s mnogobrojnih putovanja, inozemnih boravaka, ratova i raznih vremena, carstava, kako je sam voliko reći, svjedoku nedokučivih promjena, revolucija, nezamislivih perturbacija, u godinama kada je mogao sumirati svoje književno i životno puteševlje, Crnjanski se odlučio za osobitu sintezu putopisno-esejističke, pa i novelističko-romanescne, kronikalno-memoarske proze. Impozantno dvotomno djelo *Kod Hyperborejaca* zbuňuje žanrovskom nedefiniranostu, ali i zadivljuje lakoćom prevladavanja vrstnih ograničenja, dopuštajući recipijentima, odnosno kontekstu percepcije, da sami odrede o kojoj se vrsti teksta radi, *teksta* kao književne postavke, aktualizirane upravo recepcijom, tumačenjem. Ostvarujući dio svoga književnoga opusa na granici umjetničkih žanrova, zatim na obodima njihovih dodira, miješanja, Crnjanski se često služio neknjiževnim vrstama u užem smislu, da bi svom lirsko-fikcionalnom govoru, zaostalom od simbolističke tekstualne samodostatnosti, priskrbio nešto od uvjerljivosti, bolje reći realističko-dokumentarističke potvrde zbiljom, iskustvom, životnosti stvarnosti.

Sigurno, nije bilo izazovnijega mjesta u Europi od vječnoga Rima, kao ključnoga semantema *Hyperborejaca*, oko kojega se koncentriralo i iz kojega se moglo producirati tako široka lepeza asocijacija, razmišljanja, razgovora i komentara, koju i ne može obuhvatiti »svakodnevna« ljudska ograničenost, izuzev imaginacije pjesnika. Rim se pred svakim rastvara »kao neka utroba, kao neka provalija«, pa se u geološkim slojevima, po fosilnim ostacima, raspoznaju razni Rimovi, razna vremena. »Naslagani su u Rimu, narodi, stoleća, varvari, skulpture, razni stilovi arhitekture, prolaznost svega. Ne mogu se svi ti Rimovi znati, ni voleti. Obično svaki zavoli, na kraju krajeva jedan.

Neki zavole antički Rim, drugi katakombe, treći samo Rim Michelangela. Postoji i Rim papa, Rim Napoleona, Rim romantizma, Rim ujedinjenja, i nedavni Rim kralja Umberta I. Što se mene tiče, ja sam proučavao Rim Tiberija (ali to je specijalna manija).

Svaki od tih Rimova nije samo čitavo brdo naslaga, arhitekture, kamenja, istorije, tragedija, nego i mrtvih, i bivših ideja. Kad se sa lica Rima, skine maska, varoš je strašna. A zna se da je i lice u svakog čovjeka, maska. I lice Tiberija.«<sup>26</sup>

U mnogobrojnim licima Rima, kroz ono aktualno stanje pred rat, Crnjanski i/ili auktorigalni pripovjedač, jednom se naime autor skriva iza pripovjedača, drugi put pripovjedač ustukne pred autorom kao krunksim svjedokom »priče«, pomalo s apokaliptičnom rezignacijom, oživljuju razne slike Rima kroz sudbine stanovnika, gostiju, umjetnika i ideologija, prvenstveno kroz perspektivu glavnog lika, koji je ujedno i pripovjedač i autor, a uz razgovore, diskusije, oprijedjeljena njegovih poznanika i prijatelja, profesora, stalnih i epizodnih likova ove Crnjanskijeve hibridne proze. Sve kada bismo i mogli izdvojiti nekoliko važnijih imena, od Albanke i njezina muža, od Amerikanke od mladoga Švedana i profesora Zena, ne bismo se s njima mogli upoznati kao s ličnostima, pa ni kao s likovima, nego više kao s protagonistima, promotori-

ma esejistički »diskutiranih« problema, ocjena, stavova. Ličnosti su iskorisćene da se preko njih barem prividno razgraniče ambigvitetne osobitosti i predmeta i argumenata, odnosno da se dode do nekog konzistentnijega mišljenja, uravnotežena i arelativirana, unatoč neizvjesnosti i delikatnosti trenutaka, svijeta.

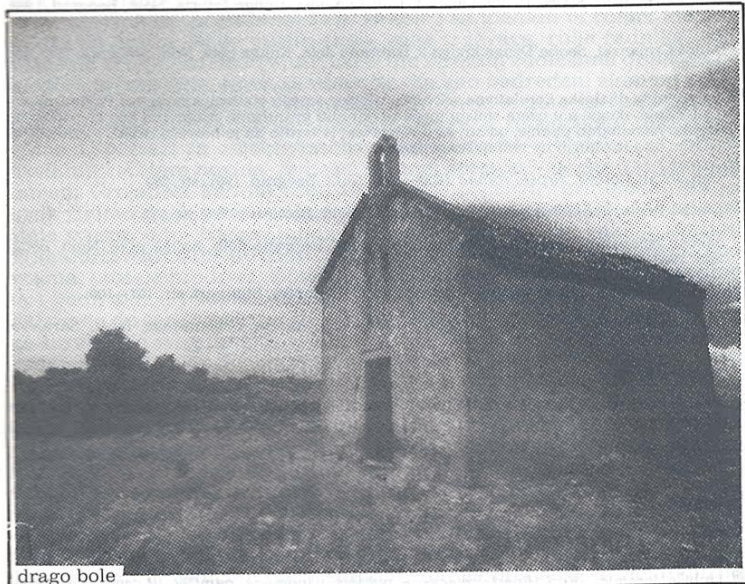
(1) »Šta mogu da kažem na to, ja? Nije važno. On o budućnosti Evrope ima, bar se meni tako čini, već gotove misli u glavi. Meni se čini da je svet put neznanih veza i nepredviđenih promena. Sve se drugače svršava, nego što smo očekivali. Ako baš hoće da mu kažem šta o Rimu, ovom Rimu, naših dana, mislim, reći ću mu, da se mora, pre svega, voditi računa o očevitim pojavama. Meni se čini da Rim, prosto, treba da bude geografska tačka koja sjedinjuje Italiju — dve Italije — onu sa Severa i onu s Juga.

Ništa više?

Ništa više za sada. On svoj čarobni svet budućnosti zida na pesku fatamorgana. Na jednom negativnom faktoru istorije. Na strahu ljudskom od smrti. Na tom počiva crkva. To je stena Petrova. Trebalo bi da prizna da bi od tog bio lepši neki svet, koji bi, mesto nagrade u raju i kazne u paklu, obećavao sreću, na ovom svetu, ljudima.«<sup>27</sup>

(2) »Njihova Evropa, moja Evropa mladosti, bila je estetska, a ne romantična, ako se te reči upotrebe, onako, kako ih je Kierkegaard upotrebljavao. Narod, kome pripadam, i moji preci, imali su, vekovima, sa tom Austrijom — protiv svoje volje — mnogo veza. Bili su njen deo. U Italiji, mi smo, kao austrijske sluge, pucali u Talijane. Custozza. Solferino.

Kierkegaard je čoveka video, kao dvojakog. Kao estetu, željnog uživanja života, romantičnog, željenog revolucija. Taj egoist, taj estet, naslutio je, bolje nego iko — predosetio — revolucionarnu Evropu, godinu 1848.



drago bole

U mojoj glavi, međutim, u Rimu, tih dana, pored Kierkegarda, prolaze vojske u ime Hristovo, protiv Polumeseca, i idu, stolicima, idu. Gore, dole. Kao crvi gmažu po našem telu. Između Vijene i Beograda paradiraju, ratuju, zastave njihove se viju na vetru. Čujem grmljavinu topova i zurle turske mi sviraju. I mrti! I mrti! Leševi ispunjavaju močvaru gde god mi podemo. Uz Austriju. Prema Zapadu. Prema Istoku. Napoleon dolazi i, mi, kao Austrijanci, i sa njim idemo. Sneg veje na nas. Korak, plotun, korak, plotun. U slavensku, rusku, zemlju. A Gospić je sve što mu je na putu, dok korača po komandi i upređo. Tako se kaže u Gospiću. Pa šta je od svega toga ostalo? Kakvog je smisla sve to imalo?<sup>28</sup>

U sličnim se asocijativnim digresijama, kraćim sekvencama s tendencijom spram tematskoj generalizaciji, a mogli bismo reći da je esejistička digresivnost, pluriperspektivno prikazivanje sa svih strana, subjektivizirano razlaganje teme s težnjom prema objektivizaciji predmeta, jedna od temeljnih karakteristika *Hyperborejaca*, mogu se pročitati ocjene koje su protumačive kao piščev svetonazorni manifest, konkretiziran u zbiljskim okolnostima predratnoga Rima. Sumatraistička vizija povezanosti raznih krajeva i vremena u simbolici Rima dobila je svoje konkretnije koordinate: sunce i jug Mediterana, u kontrastu s asocijativnim snijegom i sjeverom Skandinavije, tragične veze zbivanja u prošlosti sa suvremenim zbivanjima, ponavljanje historije ne kao farse nego kao istinske tragedije. Kako usuglasiti, kako dovesti u vidu sav taj kaos, povijesne halucinacije, snove i stvarnost, sjećanja i prividenja, istinu i laž, život i smrt? »Postupak suglasnosti bez sumnje je jedan od osnovnih činilaca pripovedačkog postupka Crnjanskog, on se, kao umetnička zamisao, tako reći, okušava na stvarnom iskustvu, na stvarnosti u kojoj se slute tajne veze, i tu se pokazuje kao najuspjelije sredstvo afirmisanja takve slutnje, pretvaranja jednog doživljaja u otkriće o svetu.

Pripovedačev otkriće o svetu, otkriće sveopšte povezanosti pojava, u *Hiperborejcima* je odista natopljeno gorčinom. To je otkriće uzaludnosti, ili nesrećne dvosmislenosti ishoda ljudskih napora i težnji, neprozirnosti, ali i neminovne tragike budućnosti. Takav doživljaj sveta nije nov za Crnjanskog, on je, kao pesničko raspoloženje, odavno ovaploćen u njegovim stihovima i čak objašnjavao u pesnikovima komentarijama tih stihova. On je, uz to, u mnogome samo pozni refleks poznate duhovne klime koja je obeležila umetničko stvaralaštvo u Evropi u vreme

prvog svetskog rata.«<sup>29</sup> Povratak na početak. Jedan je životni i civilizacijski ciklus završen. Svijet je ponovno bez svoje budućnosti.

Pa ipak, u općemu besmislu, neizvjesnosti predratne Evrope, svjetlost koja dopire kroz stoljeće, kroz ratove i politike, vladare i ideologije, trajnija od svjetlosti lampi na ambasadama i simboličke fontane, bilo kraljevske bilo privatne, *svjetlost je umjetnosti*. Započeto *Pismima iz Pariza* i esejima, zanimanje za zbivanja u umjetnosti, ne samo u književnosti, stalno je prisutno u svim pjesnikovim izbivanjima i putovanjima, razgovorima i opsesijama. Crnjanski je svagda kada je to mogao objelodaniti svoj komentar, svoj odnos, prema nekom od ličnosti ili zbivanja vezanima uz umjetnost, pak bi se višestrukim tumačenju značenja zagonetnoga smisla *Hyperborejaca* mogao pridodati upravo svijet umjetnosti i umjetnika, koliko god to izgledalo mondeno ili malograđanski.<sup>30</sup> Umjetnici su *Hyperborejci*, a *Hyperboreja* zemlja umjetnosti, kulture. Nije moglo biti pogodnijega mjesta od Rima za imaginiranje takve zemlje, po bogatstvu referencija iz povijesti i kulture. Nisu likovi »stvarne« osobe, nego su likovi — teme Vergilije i Tasso, kao prethodnici, Goethe i Kierkegaard kao putnici, Belli, pa opet Kierkegaard, Ibsen i Strinberg, Empedoklo i Euripid, Michelangelo, Petrarka, pa opet Michelangelo kao utjeha, kao metafora za sve. Koncipirani kao razgovori i komentari, kao asocijativna promišljanja sudbina i biografija umjetnika i njihovih djela, zapisi *Kod Hyperborejaca* nerijetko se preobraćaju u esejističke skice, iz kojih se mogu razumjeti i neke cjelovitije esejističke procjene. Stoviše, sakupljeni u *Knjizi o Mikelandelu*, uz druge tekstove slične strukture, naime višegodišnja razmišljanja o Michelangelu, samo djelomično objavljena u knjigama *Kod Hyperborejaca*, u novom »žanrovskom« kontekstu čitaju se kao eseji sa značajnom poetičkom i kulturnohistorijskom svijesti njihova autora. Zadržimo li se na eseju *Mlada madona*, razlog je »raspravljanju« Michelangelove *Pietà*, učit ćemo dva naočigled kontradiktorna Crnjanskijeva argumenta, u pogledu povijesno-stilskoga određenja toga glasovitoga renesansnoga djela.

Zanimarimo li neke detalje, inače zanimljive, iz eseja se mogu izdvojiti dva glavna dijaloško-asocijativna toka, argumenti profesora i argumenti Crnjanskoga, koji se katkada sklanjaju iza esejističkoga subjekta. Ono što zbunjuje profesora Zena, a može biti interesantno i za naše razumijevanje poetike Miloša Crnjanskoga, to je neprihvaćanje da se bez ostatka Michelangelove *Pietà* odredi renesansom. Crnjanski vidi u tom kipu i tragove gotike i začetke baroka, a u svemu vidi originalan kiparev doprinos. »Iako je to univerzalna tema skulpture, Mikelandelo, prvi put, daje nešto svoje u renesansi. Svi to zovu vrhunac renesanse. Ja to zovem prvi barok, u Mikelandelu. Hoću da kažem: nešto novo.«<sup>31</sup> Nakon što profesor inzistira da je to *klasično, renesansno, kiparstvo*, Crnjanski analizom Bellinijeve i Michelangelove skulpture na istu temu utvrđuje elemente gotike, pa kad profesor to odbija Crnjanski govori o baroku. »Kažem 'barok', jer je Mikelandelo nov, izrastao iz gotike i antičkih modela.« I nastavlja: »Ja vidim početak baroka već u Mikelandelu, kao što ga vide i toliki drugi, danas, izvan Italije — a počinje to već kod Engleza. Volter Pejter. Ta Madona, tako mlada, mirna, lepa — sa tim raširenim kolenima, sa tim senkama na licu, mešavina gotike i antičkih boginja sa nadgrobnim draperijama — nije više renesansa. To je nešto novo: Mikelandelo.

Profesor kaže da se slažemo u sadržaju, a ne slažemo u imenima stila. To je vrhunac renesanse, za njega. Ta melanholija je poslednji akord renesanse. Medičijska. Početak baroka je mnogo docije. Uostalom cela ta diskusija oko Mikelandela posledica je slabog poznavanja Italije. Madona nije u renesansi nova, ni kad je Mikelandelova.

Ja ipak mislim da je Mikelandelo, sa tom Madonom, nešto novo, i da je, u toj skulpturi, ipak, već zrno baroka. Ima u njoj i suviše misli i osećanja, drame, intelekta, a naročito *senki*, da bi se mogla zvati antička i klasična i renesansna. To je *Melanholija*. A nije Mikelandelo kriv, što se reč 'barok' upotrebljava, tek za skulpture preterano pitoreskne, rađene za potrebe crkve, katolicizma, papa i jezuitskog reda. Barok Berninijev, barok Boromanija. Uostalom, Mikelandelo je bio svestan svega toga. Predvideo je da će *to* u njemu, tu melanholiku, tu uznemirenost, te gestove, potomstvo, videti, kao da je *to* glavno. Rekao je da će njegov manir rada imati za posledicu pojavu čitavog čopora imitatora, glupaka. Barok.

To je dobro — kaže profesor. To sam dobro rekao. Ima, u tom smislu, baroka, i u antičkoj skulpturi. To odobrava. Na primjer kod Nio-bida. Na primer za Laokoonu, koji je uticao na Mikelandela.

Ja ne mislim na Laokoonu. Taj antički barok je pitanje formalno, spoljno, aleksandrijsko, teatralno. Kod Mikelandela mislim na *unutrašnje* intencije stila, na *lično*. Iskreno. Burno. Patetično. Unošenje *svoga*. Zrno njegovog baroka je lice njegovog čoveka, žene — jauka, kao što ga ima, iako ne u mramoru — u poeziji, kod Tasa.

Dotle se, tako, barokno, jauk *ljudi* u umetnosti nije čuo.«<sup>32</sup>

Na kraju, dozvolimo li si usporedbu Crnjanskoga s Michelangelom, a naše ocjene, koje su razumije se bliže profesorovim a manje pjesnikovim argumentima, dovedemo u vezu s aktualnim poetičkim formacijama, možemo reći da se u Crnjanskijevu opusu raspoznaju tragovi, naravno ne gotike, ali simbolizma, s ranom najavom postmodernizma, a između nije renesansa, nije avangarda, nego »nešto novo«: *Crnjanski*.

Dakako, drugo je pitanje koliko su kriteriji originalnosti i novine u razgovoru o Michelangelu zapravo detektirali poetičko-estetičke projekcije upravo Crnjanskijeva vremena.

Ja kažem: Beograd Karadorda, i Beograd Rastka i Crnjanskoga! Kava razlika!<sup>33</sup>

#### PORTRET UMJETNIKA U STAROSTI

Dijaloško esejiziranje, prepričavanje dijaloga, stalna potreba za drugim, kontinuitet ambivalentnog shvaćanja subjektivne spoznaje, slično kao i u Krleže,<sup>34</sup> mogao bi navesti na misao da će i u Crnjanskoga u književnom postupku dovesti do dramatičkih antitetičnosti, međutim sve se završilo slično kako je i počelo, samo s potpunom obrnutim aksiološkim predznacima: od operetne drame *Maska*, jednog bala pod

maskama i salonske atmosfere, do postolarske radnje, otuđenosti i sentimentalne drame u *Romanu o Londonu*, vrijednosti Crnjanskijeve anti-nomijske koncepcije zapravo se nikada nisu manifestirale u krajnjim napetostima svojih prividnih protuslovnosti, nego u njihovom pomirenju, »optimalnom projekcijom« svijeta, ideja, kontinenata (npr. u drami *Tesla*). S jedne strane imaginacija i vizije, prevladavanje empirijske zbilje, s druge strane djelotvorne silnice stvarnosnoga i povijesnoga konteksta preobražene u duhovnosti djela/ teksta. Stroge žanrovske norme drame kao da nisu pogodovale prevladavajućem karakteru Crnjanskijeva diskursa, pronalaženju analogija, suodnosa, do zamjene perspektiva, posvećenosti dvostrukosti, ideološke indiferentnosti, kompromisa i odustajanja, relativnosti i svevremenosti, lirike i sna.

*Roman o Londonu* ostaje bez budućnosti, bez vizije, s aktualnom prošlošću kao jedinom matarijalnom podlogom priče. Vezan uz autobiografski kompleks, roman nije samo neko svodenje računa na kraju jedne životne avanture, nego se njime Crnjanski ponovo potvrđuje »kao veliki advokat razbaštinenih, tragedija bez sudbine i gdje on ponovo za jedinku traži specifično mjesto u Povijesti: mjesto čovjeka, a ne mjesto prinčeva.«<sup>35</sup> Suptimalan dokumentaristički postupak, neskrivene autobiografske orijentacije, prilagodavanje pravilima komunikacije, povratak naraciji,<sup>36</sup> gotovo realističkom kompozicijsko-semantičkom sklopu, tradicionalnija deskripcija likova, kontinuiran vremenski tok, povratak pouzdanijem pripovjedaču, govore u prilog procjeni da je Crnjanski *Romanu o Londonu* htio biti drugačiji, da ne zaostaje, da se ogleda u nečemu novome.<sup>37</sup> »Unutar same forme Romana o Londonu, juksta-poezija se otkriva u strukturalnoj celini koja je oblikovana ne samo preko jednog dominirajućeg principa kome su podređeni delovi nego na pluralističkoj logici kompozicije, gdje je književni prostor teksta posledica niza preklapljenih generativnih linija. Jedna od takvih generativnih linija strukture jeste vremensko proticanje dnevnih zbivanja kome je suprotstavljeno vreme sećanja, zatim kombinovanje različitih materija u tekstu kao naizmjeničnih semantičkih nizova; primer direktnog korišćenja pisma kao medija u pripovedanju, zatim fotografije kao likovnog dokumenta u narativnom nizu, pa reklama i oglasa sa šifrovanim iskazom u vidu slogana iz domena izražavanja najličnijih skrivenih nemira glavnog junaka *Romana o Londonu*. Trenutak u podzemnoj železnici, kada knez Rjepnin, posle beznađenih pokušaja da nađe posao, promatra na nekom zidu reklamu sa pticom emu, čija se obesmišljenost na reklamama prožima sa istom takvom obesmišljenošću u životu i njega samoga. Zatim pripovedanje koje prati književnu fabulu i naizmenično esejističko komponovanje delova strukture koji mogu i samostalno da opstojе kao što su tekstovi o Napoleonu, razmišljanja o Rembrantovim autoportretima, baletu i belom labudu i slično. Novi vid eklektizma, koji odlikuje i postmodernističku književnost, prisutan je u *Romanu o Londonu* u kompoziciji celine, u poglavljima koja prate hronologiju života glavnih junaka, u narativnom osvetljavanju fabule, u deskriptivnom stilu koji karakteriše i direktni govor, a sve to je svojstveno i tradicionalnom romanu.«<sup>38</sup> Prema svemu, *Roman o Londonu* autentičan je dokument pjesnikova stranstovanja, ali i neobične stvaralačke moći Miloša Crnjanskoga iz ličnih dokumenata, pisama, obiteljskih fotografija, svakodnevnice, stvarana je proza internacionalizirane orijentacije, širokih poteza, evropskoga prostora, univerzalne poruke o alijenaciji, nemoći, samoći, ne samo čovjeka u emigraciji, nego svakoga potlačena čovjeka. Portret čovjekova života, njegova starenja i njegova tuga, sa sjenom sve prisutne smrti. Portret umjetnika u starosti.

»Kažem, da bi se smejali, u Moskvi, da neko može ovakvog da me, sad, vidi. Nada, ovaj niz portreta, autoportreta, Rembranta, koje smo po raznim muzejima videli, jedan je od najludih, doživljaja, koje smo imali. Te promene na Rembrantovom licu, — najluda su metamorfoza, mislim, koja se može doživeti. Oči postaju oči konja, mačka, žaba, rupe, slinice, šupljine, nosevi krompiri, repe, a podvaljci vise, kao prasci, krmače, lepinje. Nema većeg slikarskog dela, od tih autoportreta Rembranta. To je vanredan roman o životu, u zlatnoj svetlosti i boji. Kako je bio drzak, početka, kad drži mladu ženu na krilu. Kako je bio ohol, kad je metnuo šešir sa nojveim perjem, na glavu. Taj flamanski, veliki šešir nikad neću zaboraviti. U čiju je boju bio pomešao, prvi put, boju jesenjeg lišća. Možda je tada bio mojih godina? A vidite li kako je sruženo skrstito ruke, ovde, u muzeju? Sećate se? Lice je već podbulilo. Kosa razbarušana, oči su težne. Nos je naduven. U preposlednjem portretu se već nemoćno smeška. U ovom, u Londonu, ni suza više nema. Ima samo jedna beskrajna, ljudska, tuga.

Njegova žena mu, uplašeno, kaže da na to ne treba misliti.«<sup>39</sup>

Opis lika, indikacije *asocijativna semantema lika*, znak osobnosti, ako je u ranim prozama bio udvojen, u *Seobama* posredovan zrcalom, ovdje je dvostruko posredovan, asociran opisom Rembrantovih autoportreta, čime se znamenje lika formiraju i kroz njegove promjene, u dijakroniji, a na kraju i u aktualnom stanju, kojega se lik-pripovjedač ne usuduje neposredno prezentirati. Umjetnost nije odraz života, nego se naš život ogleda u umjetnosti, umjetnik ne oponaša stvarnost nego se stvarnost prepoznaje u umjetnosti. Beskrajna ljudska tuga, s posljednjega portreta, tuga je percipijenta koliko i sugestija tuge s autoportreta. Čovjek samo u umjetnosti i s umjetnošću proživljava i ono što nije proživio, samo u umjetnosti pojedinačan život ima vrijednost apsolutnoga života, života za sve. I smrti za sve. U svim vremenima i svim prostorima. Sumatra. Hyperborejci.

<sup>5</sup> Osto, str. 19

<sup>6</sup> Ne treba zaboraviti i obnovu eseja posthumno objavljenom *Knjigom o Mikelandelu*, kao i memoaristiku u *Embahadama I—IV*, a poseban problem su i Crnjanskijeve drame *Konak*, 1958, s kojom je započeo, slično kao i u mladosti, novi krug stvaranja, te *Tesla*, 1966, koje uz *Masku*, prvu pjesnikovu tiskanu knjigu, objavljenu u Zagrebu, 1918, čine dramski dio opusa Miloša Crnjanskoga, u mnogočemu ispod standardne razine tekstova modernoga srpskoga klasika, zanimljive za ispitivanje poetike Crnjanskoga više kao negativno iskustvo, a manje kao poetički reprezentativna djela.

<sup>7</sup> Franjo Grčavić, *Unutarnja Andrićeva poetika* (Na primjeru pripovijesti *Put Alije Derzeleza*): *Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i kulture*, Beograd, 1981, str. 332—333

<sup>8</sup> Usp. Zoran Konstantinović, *Teorija sistema i modela u proučavanju jugoslavenskih književnosti u prvoj polovini XX stoleća*, u: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*, Zagreb—Varaždin, 1983, str. 17 (»Nije isključeno, čini nam se, da će se književnost prve polovine XX veka, počev od prve decenije ovoga veka pa zahvatajući sve zaključno sa sedmom decenijom, u budućim istorijama prikazati kao celina, možda upravo pod imenom 'avangardizam'«).

<sup>9</sup> Januz Slawiński, *Semantika narativnog teksta*, Umjetnost riječi, XVIII/2—4, 1974, str. 245

<sup>10</sup> Milan Vlačić, str. 22, 28, Petar Džajić, str. 28, Jovan Hristić, str. 13, Borislav Mihajlović, str. 8—9, Jovan Hristić, str. 2—3, u: *Razgovor o romanu »Seobe« Miloša Crnjanskog*, Delo, IX/1, str. 1—28

<sup>11</sup> Mate Lončar, *Poetsko buđenje prošlosti*, Život, Sarajevo, XII/3, 1963, str. 87, 94—95, 96

<sup>12</sup> Radovan Vučković, *Književne analize*, Osnovne crte simbolike i strukture romana *Seobe* Miloša Crnjanskog, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972, str. 107, 123

<sup>13</sup> Pavle Zorić, *Struktura poetske proze Miloša Crnjanskog*, u: *Književno delo Miloša Crnjanskog*, Zbornik radova, Institut za književnost i umetnost, BIGZ, Beograd, 1972, str. 222

<sup>14</sup> Predrag Palavestra, *Posleratna srpska književnost 1945—1970*, Prosveta, Beograd, 1972, str. 288

<sup>15</sup> Usp. Jovan Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Nolit, 1983, str. 512

<sup>16</sup> Miloš Crnjanski, *Seobe*, Druga knjiga 1, Izabrana dela, Knjiga četvrta, Nolit, Beograd, 1983, str. 273—274

<sup>17</sup> Miloš Crnjanski, *Seobe*, Druga knjiga 2, Izabrana dela, Knjiga peta, Nolit, Beograd, 1983, str. 85—86

<sup>18</sup> Spomenuta dijaloška korelativna sekvenca u širem smislu obuhvaća razgovor Pavla Isakovića i Višnješkoga, a u užem smislu može se odrediti granicama razgovora koji se odnosi na srpsko nacionalno pitanje, od str. 63 (»Višnješki je tvrdio da je nesreća Srba...«), do str. 87 (»Osim ako Kostjurin ne reši nešto drugo!«).

<sup>19</sup> Usp. Jovan Deretić, *Srpski roman 1800—1950*, Nolit, Beograd, 1981, str. 269

<sup>20</sup> Marko Ristić, *Tri mrtva pesnika*, u: *Prisustva*, Nolit, Beograd, 1966, str. 272

<sup>21</sup> Miloš Crnjanski, *Lament nad Beogradom*, Pesme, Izabrana dela, Knjiga prva, Nolit, Beograd, 1983, str. 265

<sup>22</sup> Usp. Hannelore Link, *Rezeptionsforschung*, Kohlhammer, Stuttgart, str. 107—108

<sup>23</sup> Hatidža Krnjević, *Povodom Lamenta, a o poeziji Miloša Crnjanskoga*, Izraz, Sarajevo, 1963/VII, 4. str. 371

<sup>24</sup> Miloš Crnjanski, op. cit. str. 267

<sup>25</sup> Mislim na *Knjigu o Mikelandelu*, dijelom sastavljenu iz tekstova iz zaostavštine, a dijelom iz *Hyperborejaca*.

<sup>26</sup> Miloš Crnjanski, *Kod Hyperborejaca*, Prva knjiga, Izabrana dela, Knjiga šesta, Nolit, Beograd, 1983, str. 28—29

<sup>27</sup> Isto, str. 290—291

<sup>28</sup> Miloš Crnjanski, *Kod Hyperborejaca*, Druga knjiga, Izabrana dela, Knjiga sedma, Nolit, Beograd, 1983, str. 95

<sup>29</sup> Ljubša Jeremić, *»Kod Hiperborejaca« — putopis, uspomene, pamflet, ili roman?*, u: *Miloš Crnjanski*, Zbornik radova, Institut za književnost i umetnost / BIGZ, Beograd, 1971, str. 262—263

<sup>30</sup> »Nadahnuti poetski pasaži«, pisao je jedan suvremeni književni kritičar, »gube se u dugim raspravljanjima i razgovorima o manje-više verifikovanim problemima umetnosti, istorije, geografije i politike. Kao kakve istorijske aveti defiluju italijanski i skandinavski pesnici, slikari i filozofi. Atmosfera salonskih časkanja zamara i odbija u istoj meri u kojoj plitko politiziranje u društvu lepih i bogatih žena izaziva dosadu. U svim takvim trenucima ne ostaje gotovo ništa od poetske sugestivnosti, od snage kojom nas inače pleni pesničko delo Miloša Crnjanskog.« (Novica Petković, *Magija borealne svetlosti*, Odjek, Sarajevo, XX/1967, 5, str. 9).

<sup>31</sup> Miloš Crnjanski, *Knjiga o Mikelandelu*, Nolit, Beograd, 1981, str. 70

<sup>32</sup> Isto, str. 75, str. 79—80

<sup>33</sup> »Ja kažem: Rim Borda, i Rim Mikelandela! Kakva razlika!« (Isto, str. 80). »Osnovna osobitost književnoga teksta Crnjanskoga«, pisao je drugi suvremeni književni kritičar povodom *Embahada*, a moglo bi se odnositi i na političko-memoarske teme *Hyperborejaca*, »jest naročita sugestivnost, asocijativna realizacija motiva, asocijativan razvoj motivskoga štofa: dobiva se dojam kao da se tekst proširuje iz sebe samoga, a svi novi podaci koji se unose u tekst u metaforičkoj su svezi sa prethodnima, a ako se i u memoarskom tekstu zapaža visok stupanj takve literarne organizacije, onda se svi stvarni podaci i imena iz povijesti dovode u neku vrstu literarnoga odnosa, gotovo kao likovi iz romana.

Na kraju, ostaje dojam da je Miloš Crnjanski, čovjek izuzetne kulture, gotovo svoje najbolje godine utrošio uzalud, a *Embahadesu* premala satisfakcija: s tim znanjem i s tim iskustvom, u sretnijem dobu, moglo se možda više i bolje. Međutim, bilo je važno i preživjeti. I kada se danas, po mirovnim konferencijama i u bilateralnim sporazumima, opet svi i sve glasnije zaklinju za mir, a istodobno se naoružavaju, dramatične događaje iz *Embahada* možemo čitati, na žalost, ne samo kao neku daleku prošlost, nego kao zbivanja čija sličnost sa suvremenosti nije slučajna. Prepuštali smo sudbinu svijeta činovnicima, a mi se bavimo našim znanostima i čistom umjetnošću, naprosto iz konformizma, koji je i Crnjanskog doveo na rub propasti. Što pak o tome možemo naučiti iz sudbine Cesarca? Davića? Simptomatično je da se oko djela Crnjanskog danas skupljaju i one društvene silnice koje pokušavaju djelovati opozicijski, dok su poetike defetista neutralizirane od struktura spram kojih su bile konstruktivne.

<sup>34</sup> Usp. Jan Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, Liber, Zagreb, 1980, str. 241

<sup>35</sup> Laurad Kovacs, *Seobe u Parizu*, Danas, 1987/261, str. 37

<sup>36</sup> Maurizio Ferraris, *»Postmoderno«*, Republika, 1985/XLI, 10—12, str. 22—23

<sup>37</sup> Miloš I. Bandić, op. cit. str. 79

<sup>38</sup> Mirjana Popović Radović, *Citati stvarnosti u »Romanu o Londonu«*, Delo, 1984/XXX, 3, str. 60—61 (Uspoređivanjem Crnjanskijeve prepiske i dijelova iz *Romana o Londonu* autorica uvjerljivo ukazuje na njihovu povezanost, na istom mjestu, str. 81—104)

<sup>39</sup> Miloš Crnjanski, *Roman o Londonu*, Prva knjiga, Izabrana dela, Knjiga osma, Nolit, Beograd, 1983, str. 112

<sup>1</sup> Usp. Andreas Hajszen (Huyssen), *Tokovi postmoderne*, Treći program, Radio—Beograd, 69, II/1986, str. 220

<sup>2</sup> Isto, str. 220—221

<sup>3</sup> Miloš I. Bandić, *Miloš Crnjanski — nacrt književnog puta i stvaralaštva*, Letopis Matice srpske, januar 1977, str. 86

<sup>4</sup> Predrag Palavestra, *Kritička književnost — Alternativa postmodernizma*, Vuk Karadžić, Beograd, 1983, str. 17